

der Sinnakzente aber ist ein wesentliches Gestaltungsmittel im Dienste der Einheit von Wort und Ton².

Eine Änderung von Taktstrichen kann wohl bei alten Meistern sinnvoll sein, wo diese bloß äußerliche Orientierungsmittel sind und über die Schwerpunkte nichts aussagen, nicht aber bei Brahms, wo jeder Versuch, von der Wortbetonung her das originale Notenbild zu verändern, zu einer Mißdeutung des Inhaltes führt.

FRITZ FELDMANN / HAMBURG

Mattheson und die Rhetorik

In eine Hamburger Diskussion des Wort-Ton-Verhältnisses auch Mattheson einzubeziehen, bedarf eigentlich keiner Rechtfertigung, wohl aber hat eine — wenn auch noch so kurze — Betrachtung klarzustellen, 1. wie sehr, 2. in welcher besonderen Weise dies Wort-Ton-Verhältnis Matthesons mit der Rhetorik verknüpft ist. Nicht in einem vagen *Deutlichkeitsstreben*¹ erschöpft es sich, vielmehr ist dem führenden Hamburger Theoretiker der 1. Hälfte des 18. Jahrhunderts alle Musik *Klangrede*², selbst die rein instrumentale, und mit dieser extremen Auffassung sind wir bereits bei Matthesons Besonderheit. Nichts kennzeichnet den hier vorliegenden Höhepunkt der Rhetorik-Geltung besser, als diese Einbeziehung des Rein-Instrumentalen und die These Matthesons, daß noch niemand vor ihm ein so vollständiges rhetorisches System der Musik entworfen habe³. Die (eben unter 1 genannte) Frage nach der Intensität des Matthesonschen Rhetorik-Verhältnisses zeigt sich schon in seiner häufigen Formulierung: von Musik reden ohne gründliche Rhetorik-Kenntnisse heißt „mit ungewaschenen Händen“ herangehen⁴. In diesem Sinne kennt und nennt er die Standard-Werke der sprachlichen Rhetorik von Aristoteles, Quintilian, Isidor, über die barocken Erneuerer wie Voss, Lipsius, Putean⁵ bis zu den ihm besonders nahestehenden Verfassern deutscher Rhetoriken Morhof und Weißenborn⁶, aber erst recht erstaunlich groß ist die Zahl der Musiktheoretiker, mit denen er sich irgendwie auseinandersetzt. Hier wiederum bleibt von denen, die seit Burmeister⁷ Rhetorik und Musik verbinden, kaum einer ungenannt. Seine nicht seltene Kritik

² H. Schenker, *Der Tonwille*, H. 1, 1923, S. 47 u. O. Jonas, *Das Wesen d. musikalischen Kunstwerkes*, Wien 1934, S. 199 ff. — Auch dort, wo Brahms bewußt altertümelt, wie z. B. mittels der Hemiolien im 9. und 10. Takt dieses Liedes, sind die originalen Taktstriche durch künstlerische Notwendigkeiten motiviert. Dasselbe gilt auch für das Ritornell, in dem Riemanns Veränderung der Taktstriche den Parallelismus der beiden Septimen ($T. 1-3 : a^2-h^1 = T. 4 \text{ fis}^2-gis^1$) zerstört.

¹ So in J. Matthesons *Großer General-Baß-Schule* 1731, I, S. 371, oder im Anhang zum *Kern melod. Wissenschaft*, S. 42; „Deutlichkeit macht keinen Redner, keinen Sänger, vielweniger einen Componisten“.

² J. Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister* [hier VC abgekürzt] 1739, II. Th., 9. Cap., § 6: „In der Melodie als einer Klangrede [welche] ... gemeiniglich die Schranken einer Arie [!] einnimmt“ ... [Im Register steht unter „Klangrede“ S. 481 statt richtig 181]. Vgl. auch die Diss. von W. Braun, *J. Mattheson und die Aufklärung*, Halle 1951 (Masch. Schr.), S. 100.

³ VC S. 181 (II. Th. 9. Cap. § 2): „so sind die guten Herren doch nur am Rande geblieben“ [bei ihrem Versuch, die Systematik der Rede auf die Musik zu übertragen].

⁴ VC S. 181, § 3.

⁵ VC S. 183, § 35 u. a.

⁶ Morhofs *Teutsche Poeterey* ist im *Beschützten Orchestre* 1717, S. 104 f. zitiert; Weißenborns *Gründliche Einleitung zur Teutschen und Lateinischen Oratorie* 1711 bzw. 1731 wird VC S. 123 Fußnote genannt.

⁷ Vgl. das *Beschützte Orchestre* ... 1717, S. 99 f. Hieraus geht hervor, daß Mattheson wohl alle Werke kannte.

an ihnen zeigt uns zugleich — im Sinne obiger Frage 2 — das Besondere in Matthesons Rhetorik-Verhältnis: So enthält der scharfe Tadel an Murschhausers *Academia musico-poetica* von 1721 schon 1722 die Forderung einer vollständigen musikalisch-rhetorischen Systematik⁸. „Nichts über *incisiones, periodus, punctum, comma*, wo und an welchem Ort ist *Oratio domina*, wo ist sie *serva*?“ heißt es da. „Wo ist der Inventionskasten und wie ist derselbe zu öffnen, wo die Anleitungen *de affectibus movendis*, wo die *praecepta dispositionis, elaborationis, decorationis, executionis*?“ Werden hier die fünf Etappen im „Werden“ einer Rede ausnahmslos auch für die „Klangrede“ gefordert, so folgt zweckmäßig unser Überblick denselben Gesichtspunkten: 1. *Inventio*, 2. *Dispositio*, 3./4. *Elaboratio et Decoratio*, 5. *Executio*⁹ — so weit die gebotene Kürze es zuläßt.

1. Wenn Mattheson im *Vollkommenen Capellmeister* — die *Inventio*⁹ betreffend — über die 11 Weißenbornschen *loci topici* bzw. *dialectici*¹⁰ hinaus 15 aufzählt, so sind dies Erweiterungen des Musikers, der harmonische¹¹, formale¹² Einfälle, ja die Eigenart der ausführenden Künstler¹³ und den Raum¹⁴ einbezieht. Die Kritik an Heinichen, dessen Findkunst sich allzu eng auf den „*locus circumstantiarum*“ gründe¹⁵, beweist beispielhaft Matthesons Bemühen um Vollständigkeit bereits in der Topik. Daß hier, in der *Notatio*, die satztechnische Kunst (mit Umkehrung, Fugen- und Kanon-Technik) als „erster Ort“ und „fast reichste Quelle“¹⁶ genannt ist, zeigt einmal, wie in Matthesons System der Musiker keineswegs zu kurz kommt, wie andererseits 14 weitere „Orter“ seine „*Erfindungslehre*“ ausmachen. Hier von nun ist der „*locus descriptionis*“ als die „wesentlichste“ Quelle bezeichnet¹⁷. Dies kennzeichnet die Schwerpunktsverlagerung bei Mattheson: Ist doch unter diesem „Ort“ die Affektdarstellung verstanden, weil ja Affekte Abbilder der Natur und höchster Kunstzweck sind¹⁸. Daß bei dem Musiker Mattheson die Aufstellung der Affekte als „*Natur-Lehre des Klanges*“ allem vorangeht, während sie in Weißenborns rein sprachlicher „*Oratorie* . . .“ erst ziemlich spät erscheint¹⁹, gehört in diese Linie. Daher bekämpft Mattheson alle zeitgenössischen Musiker, die nicht das „*affectus movere*“ voranstellen; ja mit seiner Forderung, diese Affekte im Sinne einer „*Zucht-Lehre*“ zu steuern²⁰, bringt er zukunftsweisend bereits klassisches Gedankengut. „Modern“ ist ebenfalls die Bevorzugung der *Inventio* — vor allem im Sinne des thematischen „*Einfalls*“ — als des „*Kapitals*“ gegenüber der *Elaboratio* als der „*Zinsen*“²¹, mag auch die Unlösbarkeit beider betont sein.

⁸ *Critica musica* I. S. 75 (1722).

⁹ VC S. 121 ff., II. Theil, 4. Cap. Von der Erfindung.

¹⁰ In der *Großen General-Baß-Schule* S. 1 kritisiert Mattheson den Ausdruck „*locus topicus*“ als Pleonasmus und verwendet ausschließlich den bei Weißenborn nur koordinierten Terminus „*locus dialecticus*“. S. a. VC S. 123, § 21.

¹¹ Vgl. VC S. 128, §§ 53 ff.

¹² § 65 (S. 129) im VC.

¹³ „Derowegen ist die *Materia circa quam* . . . eines der stärksten Hülffs-Mittel zur Erfindung . . .“ VC S. 129, § 63.

¹⁴ § 64 auf S. 129 des VC.

¹⁵ VC S. 123, § 21. Mattheson zitiert hier Heinichens *Neue und gründliche Anweisung*, p. 30 bis 88. Vgl. bes. VC S. 131, § 78.

¹⁶ VC S. 124, § 25.

¹⁷ VC S. 127, §§ 43 ff. Auf einer Numerierung der Weißenbornschen 18 „*Affectus boni*“ und 3 „*Affectus mali*“ verzichtet Mattheson im VC. Dafür hebt er (S. 18 § 74) den für die „*Klangrede*“ besonders „bequemen“ Affekt der „*Hartnäckigkeit*“ („*capricci*“, auch „*perfidia*“) hervor.

¹⁸ VC S. 16 ff.

¹⁹ Weißenborns *Oratorie* . . . Ausg. 1731, S. 236.

²⁰ VC S. 15, § 54.

²¹ *Critica musica*, 1722, S. 72 „*Keiser zum Trost*“ [hier überwiegt Erfindungsreichtum die *Elaboratio*].

2. Bei allem Übertragen rhetorischen Gedankengutes auf die Musik wurde seit Unger²² vor allem die Übernahme der 6 Redeteile mit Recht beachtet. Wohl erwartet Mattheson nicht, daß eine solche *Dispositio* nach dem Muster der Rhetorik bei den „allerersten Componisten“ stets bewußt angebracht ist; aber „gewiegte Meister verfahren ordentlich, wenn sie gleich nicht daran gedencken“²³ und den „Lernenden“ wird ihre Beachtung empfohlen, ja „bey fleißiger Untersuchung sowohl guter Reden als guter Melodien“ könne man „diese Theile wirklich darin antreffen“²³. Nicht etwa die 8teilige *Chria aphthoniana* oder die 4teilige *Chria practica*²⁴, d. h. die Gliederung eines – wenn auch geschlossenen – Teils der Rede, sondern die Gesamtdispositio aller Chrien, also das Aufbauschema der vollständigen Rede wird erwartet, und zwar bei jeder einzelnen Arie, ja sogar bei ihrem A- und B-Teil jeweils gesondert. Könnte die Selbständigkeit der Arie stärker betont werden? Unsere heutige Analysis sollte nicht daran vorübergehen, daß die bloße A-B-A-Gliederung von Mattheson als unzureichend erklärt wird²⁵. Die Nachprüfung dieser 6- bzw. 12-Gliedrigkeit der Arien (*Exordium*²⁶, *Narratio*, *Propositio*, *Confirmatio*, *Confutatio*²⁷, *Peroratio*²⁸) bleibt freilich vorest Zukunftsaufgabe.

3./4. Mattheson betont nicht nur einmal²⁹, daß vor ihm „bisher kein Mensch die geringste Regel“ von den *Incisionen* gegeben habe³⁰, daß diese Lehre nichtsdestoweniger „die aller-nothwendigste in der gantzen melodischen Setz-Kunst“ sei. Muß nun zwar dieses von ihm mit viel Feinsinn behandelte Gebiet hier unerörtert bleiben, so gehört es doch zweifellos zu den originellsten Beiträgen Matthesons im Bereiche musikalischer Rhetorik. Viel mehr Vorarbeit traf Mattheson demgegenüber innerhalb der *Decoratio* im Sektor der Figurenlehre an. Es ist darum selbstverständlich, auch hier den uralten rhetorischen Grundgedanken wiederzufinden, daß „ars“ und „virtus“ Freiheiten „excusiere“, die sonst „vitia“ wären³¹ dadurch also zu Figuren werden. Dennoch scheint, gemessen an den ausführlichen Figuren katalogen des 17. Jahrhunderts³², Matthesons Interesse daran nachzulassen. Vor Burmeister und seinen Figuren bekomme ein Unerfahrener das Grauen, heißt es schon 1717³³. Die Zahl von 12

²² H. H. Unger, *Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik im 16.–18. Jahrhundert*, Würzburg 1941, S. 42 ff.

²³ VC S. 25 XIV. der Vorrede. Dann II. Th. 14. Hauptstück, S. 235.

²⁴ Weißenborn (vgl. Anm. 6) stellt der *aphthoniana* die *Chria practica* gegenüber.

²⁵ Über die Redeteile „*Exordium*, *Narratio*, *Propositio*, *Confutatio*, *Confirmatio* und *Peroratio*“ vgl. VC, II. Th., 14. Cap. (S. 236 ff.). § 25, S. 240 wird darin das „Verfahren derjenigen“ kritisiert, „die ihren Arien sonst nichts, denn ein ausnehmendes *Da Capo* zu geben wissen“. Wenn Mattheson sagt, daß eine „solche Disposition“ nichts taue, weil sie „mehr auf besondere gantze Theile, als auf das allgemeine Wolwesen des Vortrages gerichtet“ sei, so geht ihm die rhetorische Feingliederung über die zu grobe, rein formal-symmetrische Dreiteilung.

²⁶ „*Exordium est orationis initium, quo scopus indicatur orationis et praeparatur animus auditorum ad auscultandum*“ heißt es im *Plus Ultra* 1754, S. 148.

²⁷ Daß der sonst überwiegend *Refutatio* benannte 5. Redeteil bei Weißenborn und Mattheson *Confutatio* genannt ist, beweist erneut ihre engeren Beziehungen.

²⁸ In der Vorrede des VC – S. 26 – verteidigt Mattheson die abweichend von der Rhetorik dem *Exordium* völlig gleichende *Peroratio* der Klangrede mit dem Hinweis auf Davids 103. Psalm. Die Musikalität und „*Wohlfredeneit*“ des „*Königlichen Dichters*“ wird hier sogar dem Cicero vorgezogen.

²⁹ So im *Plus Ultra* 1754, S. 323 f.

³⁰ Im II. Theil, 9. Hauptstück (S. 180 f. § 1) des VC.

³¹ Das Wortspiel „aus Virtuosen Viciosen zu machen“ findet sich noch 1751 in den 7 *Gesprächen* „*Weisheit*“ – „*Musik*“ (*Panacea* 3), S. 140. Es setzt die Geläufigkeit des umgekehrten Sachverhalts voraus.

³² Vgl. E. Richer, *De figurarum arte*, Paris 1605 oder J. Brenzius, *De figuris*, Argent. 1606. Diese Tendenz in der Geschichte sprachlicher Rhetorik fällt also mit dem Beginn musikalischer Rhetorik (Burmeister) zusammen, mag auch Robortellus 1550 schon Ähnliches aufweisen.

³³ Mattheson, *Das Beschützte Orchestre* ... 1717, S. 99 f.

Wort-³⁴, 17 Satz-³⁵ und 30 Erweiterungsfiguren³⁶ setzt er als bekannt voraus und zählt davon — an den genannten Stellen — nur 9 bzw. 7 und 4 (:301) auf, von verstreuten Nennungen weiterer Figuren abgesehen³⁷. Gewiß bleibt noch — wie früher bei Ahle³⁸ — die *Anaphora* die „gebräuchlichste“³⁹, die *Epizeuxis* die „gewöhnlichste“⁴⁰ Wiederholungsfigur; vom Beispiel des VC aus gesehen, scheint aber aus der alten Wiederholung von Wort + Melodie⁴¹ eine diminuierende Tonwiederholung — im VC fehlt der Text — geworden zu sein, die in der „*Multiplicatio*“ der vorher langen Note emphatische „Heftigkeit“ erhält. So steht die „*Emphatic*“ überall im Vordergrund. Wehe, wenn die verstärkende *Emphasis* und damit die Gemütsbewegung durch allzu vieles Wort-Wiederholen entwertet wird! Solche „*Amenbrüder*“, die in 5 Stimmen 200 mal „*Amen*“ singen lassen, sind für ihn altmodisch und darum unmöglich⁴². So werden weder Lasso, noch Praetorius und Hammerschmidt geschont, wenn sie Wiederholungen bringen, bevor „*der volle Wortverstand*“⁴³ vernommen wurde⁴⁴. Ähnlich wie es A. Schmitz bei Scheibe feststellt⁴⁵, werden nicht hinreichend affekthaltige Figuren ausgesiebt, wird zur Vermeidung unwichtiger Bildlichkeitsfiguren geraten⁴⁶. Daß demgegenüber der von Mattheson selbst vorgeschlagene neue Figurenterminus der *Analysis melopoetica*, auf den er mit gewissem Stolz von 1725 bis 1751 immer wieder hinweist⁴⁷, eben die *Emphasis*-Gruppe erweitert, ist darum nicht verwunderlich. All dies kann hier nur angedeutet werden, auch Matthesons Stellung zur *Executio* mit ihrer Gestik⁴⁸, die Unter-

³⁴ VC S. 243, § 45 f.

³⁵ VC S. 243, § 47.

³⁶ VC S. 244, § 52.

³⁷ So wird im *Mitridat* (1749), S. 6 die *Paramologie* genannt, in der *Freuden-Akademie* II. Band S. 201/204 ausführlich über die *Parrhesia* philosophiert. Daß in der *Critica musica* 1722 Bernhards *Quasi Syncope* (S. 77 f.), *Subsumptio praepositiva* (S. 61), im VC S. 310 die *Syncoptio catadrestica* genannt sind, verwundert nicht, zieht doch Mattheson dies Buch „vor allen anderen an“, weil es ihm von einem seiner „*Meister ex speciali . . . donatione* zugefallen“ (*Das Beschützte Orchestre* 1717, S. 104 f.). Auch Printzens „*Relatio non harmonica*“ (*Beschr. Ord.* 1717, S. 112) gehört hierher. Ins Gebiet der Figur fällt auch der reizvolle Vergleich des Arien-B-Teils mit der *Apostrophe*: also nicht nur formaler Kontrast, auch nicht eine vollständige neue „Rede“ setzt hier ein, sondern es wird ein fingierter Wechsel der Zuhörer — d. h. ein rhetorischer Begriff — in den Mittelpunkt gestellt (VC S. 238, § 20).

³⁸ Vgl. A. Schmitz, *Die Figurenlehre in den theoretischen Werken Johann Gottfried Walthers* in: *AfMw*, IX, S. 90: „gebreuchlichste Figur“.

³⁹ VC S. 243, § 45.

⁴⁰ VC S. 243, § 45.

⁴¹ Vgl. A. Schmitz *Art. Figuren* in: *MGG* (F. Blume), Sp. 179 f.

⁴² J. Matthesons *Große General-Baß-Schule* 1731 „*An den Leser*“. Auch im VC S. 179, § 43 taucht das spöttische Wort von den „*Amenbrüdern*“ auf, bezeichnenderweise im Kapitel vom „*Nachdruck*“, d. h. der *Emphasis*!

⁴³ „*Non est bonum hominem*“ wird erst 7 mal gebracht, ehe der Wortverstand mit „*esse solum*“ hergestellt wird, tadelt Mattheson in der Vorrede der *Großen General-Baß-Schule*, ähnlich auch im II. Band der *Critica musica*. Am klarsten ist das Verbot vorzeitiger Wiederholungen wohl im § 41 S. 179 des VC ausgesprochen.

⁴⁴ Auch in den *Sieben Gesprächen der ‚Weisheit‘ und ‚Musik‘*, Hamburg 1751, S. 140, wird die „*Zerreißung des Verstandes*“ getadelt.

⁴⁵ A. Schmitz, *Die Bildlichkeit der wortgebundenen Musik Johann Sebastian Bachs*, Schott, Mainz, S. 37 f.

⁴⁶ Das Zurückstellen der *Hypotyposis*-Gruppe gilt natürlich nur, wenn es sich um nebensächliche, vom Grundaffekt ablenkende Bilder handelt. Vgl. *Kleine General-Baß-Schule* 1735, S. 18 f.

⁴⁷ Diese Figur erscheint bereits in der *Critica musica* II, 18, 24; dann im VC S. 180, § 44f. und noch 1751 in der *Neuangelegten Freuden-Akademie*, S. 113. Auch hier ist noch kein „*besserer Name* [von] anderer Seite] dazu erfunden“ worden.

⁴⁸ Die *Geberden-Kunst* ist im VC das 6. Haupt-Stück des I. Theils, d. h. in der „*Betrachtung der zur völligen Ton-Lehre nöthigen Dinge*“ behandelt.

scheidung bloßer „Sing-Manieren“ — *Figurae cantionis*⁴⁹ — von den *Figurae cantus*, die der Komponist anbringt und nicht dem Ausführenden überläßt, ferner das Problem des Rezitativs, das nach Mattheson figurenfrei, also kontrastierend sein soll⁵⁰, schließlich sein Kampf für poetische Texte⁵¹, dies alles kann nur gestreift werden. Noch weniger kann auf die Frage, in welchem Maße Matthesons Rhetorik-Verbundenheit Gemeingut seiner Zeitgenossen war, eingegangen werden. Daß er deren Unwissenheit zuweilen tadelt⁵², läßt Rückschlüsse zu, andererseits aber findet er es höchst „lächerlich“, wollte man darum „die Rhetoric an den Nagel hängen“⁵², d. h. ohne sie komponieren. Gewiß nimmt er in seinem Hauptwerk (VC) die Großenteilung von rein musikalischen Faktoren wie Melodik (II. Theil) und Harmonik (III.); mit wieviel Stolz er aber noch 1754 auf seinen Beitrag zur Vervollständigung des Systems musikalischer Rhetorik zurückblickt, mag abschließend aus seinen eigenen Worten ersehen werden. „Die große Incisionslehre war unbekannt; die rührende Emphasis lag unter der Bank . . ., ehe der Kern melodischer Wissenschaft ans Licht trat. Siebzehn Jahre sind es schon, da in diesem Vorläufer des vollk. Kapellm. solch die Regeln von der Melopöie stehen, die noch kein Mensch gegeben hatte . . . Unsere ganze musikalische Rhetorik kam darin, ohne Zirkel u. Lineal zum hellen Vorschein“⁵³. So kämpft der 73jährige noch unvermindert für die *Eloquentia verticordia* und gegen die mathematischen Meßkünste, . . . die „nur die Rede-Dicht- und Tonkunst, die über ihren Gesichtskreis gehen, fein in Frieden lassen“ sollen⁵³.

KURT HAHN / BERLIN

Johann Kuhnaus „Fundamenta Compositionis“

Die *Fundamenta Compositionis* bilden den ersten Teil eines insgesamt vier theoretische Schriften umfassenden Sammelbandes (Mus. ms. autogr. theor. Kuhnau der Deutschen Staatsbibliothek, Berlin). Unter den übrigen drei Abhandlungen dieses Bandes (Christoph Bernhard, *Ausführlicher Bericht vom Gebrauch der Consonant. und Dissonantien* und *Von der Singe-Kunst, oder Maniera*; Johann Theile, *Kurtze, doch deutliche Regeln von den doppelten Contrapunten*, hier anonym überliefert) interessiert vor allem der *Bericht*, wurden doch Kuhnaus *Fundamenta* bisher stets mit Bernhard in Verbindung gebracht.

Die Handschriften der vier Werke weisen so viele gemeinsame Züge auf, daß man sie einem Schreiber wird zuordnen dürfen. Ob es sich dabei um ein Autograph Kuhnaus handelt, wie Joseph Müller-Blattau¹ behauptet, ist nach den bisherigen Ermittlungen zumindest

⁴⁹ VC S. 244, § 50. Bezüglich dieser zur Aufführungspraxis bei Mattheson gehörenden Fragen sei auf die in Vorbereitung befindliche Dissertation von Herrn Turnow, Hamburg, hingewiesen, dem auch an dieser Stelle für seine Quellenhinweise bestens gedankt sei.

⁵⁰ Mattheson findet es „deutsch gesagt albern“, wenn im Rezitativ etwa beim Wort „Geisselung“ ein „melisma“ gebracht würde, statt daß „schlechterdings erzehlet“ wird. (Crit. mus. II. 1725, S. 13). Über diese Fragen der damaligen Einstellung zum Rezitativ vgl. F. H. Neumann, *Die Theorie des Rezitativs im 17. und 18. Jh. unter bes. Berücksichtigung des deutschen Musikschritftums des 18. Jhs.* Phil. Diss. Göttingen, 1955.

⁵¹ Der so bildhafte Vergleich (Anhang zum Kern melodischer Wissenschaft), wo der Prosatext mit dem „Fußgänger *musa pedestris*“ verglichen wird, wohingegen der, „wer sich *musam equestrem* zuleget, viel eher und bequemer zu seinem vorgestreckten Ziel, nemlich der Bewegung der Gemüter“ komme, muß hier genügen. Das Vordringen der deutschen „Poeterei“ — seit dem 17. Jahrhundert — zeigt sich ja eben in den rhetorischen Werken Weises, Weißenborns, Morhofs und Gottscheds.

⁵² So im VC S. 243, § 48.

⁵³ Plus Ultra 1754, S. 323 f. Hier heißt es weiter, daß seine „Rhetorik die Regeln und die Beredsamkeit deren Ausübung auf das genaueste vorschreiben. Der ersten sind 25, und zur andern gehören eine Faustina, ein Bach, ein Benda, ein Quanz etc.“

¹ J. M. Müller-Blattau, *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard*, Leipzig 1926, S. 8 ff.